

EL NACIONALISMO EN LA PANTALLA: CINE VASCO DE FINALES DEL S. XX

RAFAEL OSUNA-MONTANEZ
West Virginia University
rosunam75@gmail.com

RESUMEN: Recién estrenada su autonomía durante la Transición, el gobierno vasco emprendió la tarea de normalizar su cultura, su historia y su lengua. En este proyecto, el cine fue contemplado como una herramienta de primer orden en la difusión de la ideología nacionalista con el fin de afianzarse en el imaginario colectivo, siempre en contraposición al Estado español. Esta política que determinaba las subvenciones obtuvo un éxito inicial que, posteriormente, alcanzada la década de los 90, se convertiría en un fracaso claro de audiencia. En el País Vasco, tanto el público como los cineastas terminaron por rechazar de plano los mensajes doctrinarios y el ombliguismo costumbrista. Si bien los cineastas vascos de los 90 concentraron sus esfuerzos en sacudirse las directrices de la ideología de su gobierno autonómico y buscaron realizar un cine ficcionalmente más universal y libre, lo cierto es que del nacionalismo parte el núcleo de sus significados e interpretaciones fundamentales, permitiendo así trazar una línea común –que mi estudio sintetiza en siete rasgos– que los reúne.

PALABRAS CLAVE: nacionalismo; violencia; cine vasco; terrorismo; Gobierno Vasco

ABSTRACT: In the wake of the first Autonomous elections in 1980, the Basque nationalist government sought to generate countervailing discourses of national identity through the production of films which obsessively highlighted the “differential facts”. By the early 1990s, this project had lost momentum and failed to develop a filmic pedagogy capable of establishing their particular nationalist identities owing to the growing public disenchantment with the imposition of essentialist concepts of individual and group identity. Despite the fact that Basque young film directors in the 90s ignored and tried to avoid nationalist imperatives by building autonomous fictional worlds, a close look at their filmogra-

phies shows a common source of meanings shaped by the nationalist ideology. This study points out seven characteristics shared by Basque films produced in the 80s and 90s that highlight a prominent continuity drawn by the Basque nationalism.

KEYWORDS: Nationalism; Violence; Basque Cinema; Terrorism; Basque Government



Durante la transición a la democracia en España, el País Vasco comenzó el proceso de "normalización", término usualmente aplicado a la regularización de su cultura gracias a la aprobación de su Estatuto de Autonomía. En este contexto, el gobierno vasco se propuso desarrollar una filmografía que reforzase y transmitiese la ideología nacionalista. Así, tras la asunción del poder autonómico en 1980, entre las prioridades políticas estaba intervenir en el imaginario colectivo mediante el cine, en la consideración de este como generador de señas de identidad y transmisor de rasgos diferenciadores. Como se verá, a principios de la década de los 90 surgieron señales inequívocas del fracaso de este proyecto, siendo uno de sus motivos fundamentales la desafección de la sociedad hacia la propaganda e imposición de conceptos identitarios esencialistas.

Los directores de los 90 no solo subrayaron sus agudas discrepancias con el cine de la década anterior (Sojo 2008; Roldán 1999; Rodríguez 2002) sino que negaron la existencia del marbete cine vasco.¹ Entre las novedades, hallamos una renovación temática de contenidos globalizados que explican el éxito inusitado tanto en el resto de España como internacionalmente.

Mi propuesta señala que este punto de inflexión no se produjo en términos sustanciales. Sin negar las divergencias entre la producción fílmica de una y otra década, examinadas las películas con rigor, me dispongo a trazar una nítida línea de continuidad que gira alrededor del nacionalismo. Pese a la repulsa explícita de los nuevos directores hacia el nacionalismo, siete rasgos polarizan un número significativo de filmes vascos desde 1979 a 2000 en torno al conflicto nacionalista.

El término nacionalismo alude, enlazando las acepciones segunda y tercera recogidas en el Diccionario de la Real Academia Española, a una "ideología

¹ Cualquier precepto para considerar una película vasca (el origen del director, del productor, del reparto, el tema, las localizaciones, la lengua, etc.) está sujeto a una polémica potencialmente interminable sin acuerdo. Pese a que no es este el lugar para una profundización en el debate (que investiga Ansola con excesiva rigidez de criterio), para mi análisis sí ha sido necesaria la selección de un criterio, más pragmático que normativo en este caso. Han primado, en este orden, el sentimiento de pertenencia del director (que en la inmensa mayoría de los casos coincide con su lugar de nacimiento) y la empresa productora, como responsable y dueña de la película respectivamente. El tema ha sido, asimismo, objeto de consideración prioritaria, por ejemplo, en el caso del cine del navarro Montxo Armendáriz, *Sombras en una batalla* (1993) del cántabro Mario Camus, *El viaje de Arián*, film sobre ETA del catalán Eduard Bosch, o *La blanca paloma* del madrileño Juan Miñón.

que atribuye entidad propia y diferenciada a un territorio y a sus ciudadanos, y en la que se fundan aspiraciones políticas muy diversas”, entre ellas, la de “tener una cierta independencia en sus órganos rectores” (“Nacionalismo,” def. 2 y 3). La definición de la *Encyclopedia Britannica* arroja connotaciones sectarias: “Ideology based on the premise that the individual's loyalty and devotion to the nation-state surpass other individual or group interests” (“Nationalism,” def. 1).

Sin embargo, la vertiente vasca del término requiere una definición más compleja. El grado de violencia física y psicológica y el terror expandidos en la vida cotidiana por ETA y sus simpatizantes alcanzó tales extremos que su nacionalismo totalitario constituyó algo más que una ideología: fue un virus que logró instalarse en el imaginario colectivo y dominar la conciencia de las personas y condicionar sus vidas cotidianas. Por su omnipresencia y su capacidad de intoxicar la convivencia (y destruirla) se ha calificado a la sociedad vasca de enferma (Calleja 2001: 31). No nos referimos al cauce político democrático que toman otros nacionalismos sino a la corrupción de la ideología nacionalista, a su versión más sectaria y criminal, la que por desgracia ha predominado en el País Vasco en las últimas décadas del s. xx impidiendo el funcionamiento de una democracia sana:

According to most analysts, democracy in the Basque Country is weak and even in crisis. The Basque Country is today convulsed by terrorism, backed by a significant collective, with an anti-system and antidemocratic culture with totalitarian features. Nationalist parties and organizations have created tensions within the political and social arena with a discourse that challenges the state and the rule of law and its institutions. [...] The Basque citizens are divided because those political forces which consider that just one sector of the population possesses the original features of the Basque people have tried to capture social and political legitimacy. In sum, there has been a breakdown of the consensus necessary to hold a democratic system together. (Mata 2005: 81)

1. BREVE HISTORIA DEL CINE VASCO

Si durante el franquismo la actividad cinematográfica en el País Vasco se ciñó a la realización de cortos y un documental, *Ama Lur*² (1968)³ dirigido por Basterretxea y Larruquert, que no se elevaban por encima de un costumbrismo folclórico (Jordan 1998: 183), durante la Transición *Euskal Herri-Musika* (1978), de Larruquert, y *Sabino Arana* (1980), de Sota, repiten parecido fracaso al enfatizar en exceso una versión idealizada de la Euskadi tradicionalista y eminentemente rural, que aparecía de este modo desconectada del mundo exterior (Jordan 1998: 184). Se respiraban aires de cambio y anclarse en el pasado no era la mejor estrategia.

² Rodríguez y Stone datan y comentan la historia de la filmografía vasca desde sus orígenes hasta *Ama Lur* de la página 45 a la 67.

³ En adelante, fecharé el año de las películas solo la primera vez que se citen.

En aquel momento, la agenda política, fundida con la cultural, incluía poner el cine al servicio del aparato ideológico del inminente gobierno vasco con el fin de reconstruir, profundizar y extender la identidad nacionalista. Conferencias, organizaciones y proyectos se sucedían alentados por la reciente atmósfera democrática de libertad. En 1976, años antes de recibir la aprobación del Estatuto de Autonomía y el traspaso de las competencias culturales, se celebraron las "Primeras Jornadas de Cine Vasco" organizadas por el Cine Club Universitario de Bilbao. Era tal el ansia de conducir sus propias políticas que se adelantó el proyecto de instituir un cine cuyas premisas se basaran en un compromiso con la causa nacional y obrera vasca rehuendo las consideraciones comerciales capitalistas, en euskera, con una "estética vasca" y sufragado por las instituciones propias:

... por el rescate de nuestra cultura y por alcanzar cotas cada vez más altas de autogobierno, tomar posesión cada vez más plena de los instrumentos que nos garanticen una organización social y política totalmente acordes con nuestro modo de ser, nuestra idiosincrasia y nuestros inalienables derechos históricos como pueblo. (Roldán 1999: 32)

La radicalidad e ingenuidad de estas bases irán debilitándose progresivamente a lo largo de los años 80 conforme se impongan su inviabilidad (respecto a la rentabilidad de las películas) y una actitud más realista (el razonamiento de que la lengua castellana no hace antivasca la identidad de una película). Las palabras de Imanol Uribe promovieron el pragmatismo:

Ese afán desmedido por encontrar unas señas de identidad propias en nuestras películas [...] propicia una serie de posturas muy próximas a la intolerancia [...]. A mí me da la sensación de que todo esto es más producto del deseo que de una realidad. [...] Tendríamos que tener una postura más relajada ante este feto que intenta salir adelante. No vaya a ser que un celo excesivo acabe constriñéndolo de tal manera que le impida desarrollarse. (Roldán 1999: 3)

Ajenos a debates teóricos, el fervor de los ciudadanos vascos por sacudir casi cuarenta años de áspera represión y proclamarse como pueblo se traslada a las salas. El recién instituido Gobierno Vasco es consciente de este momento histórico, así como del poder del cine como instrumento de propaganda política para fijar una imagen muy precisa del hecho diferencial de Euskadi. A ello se debe la generosa promoción de las facilidades financieras para sufragar los gastos de las películas. El convenio entre el Departamento de Cultura y la Asociación de Productores Vascos que acordó las reglas para optar a las subvenciones decretó, por un lado, adelantar a fondo perdido un 25% del costo total de la película. Por otro, se alcanzó un acuerdo con Euskal Telebista para financiar otro 25% en concepto de derechos de emisión por televisión. Por último, a estos porcentajes se les añadirían las ayudas del Ministerio de Cultura español que ascendían hasta un máximo de un 50%. El panorama resultante constituía un

auténtico paraíso para la filmación. La financiación completa estaba al alcance (Roldán 2008: 426).

El público no tuvo que aguardar demasiado el primer triunfo del cine autóctono. Si obviamos las primerísimas ayudas en 1981 a *Agur Everest* de Fernando Larruquert y *Siete calles* de Javier Rebollo, la película del mismo año de Imanol Uribe *La fuga de Segovia* supuso un éxito de taquilla y crítica, además de un espaldarazo para la consolidación ideológica y económica de la estrategia de las ayudas oficiales. Seguidamente se repitió el patrón: pese al fracaso en 1983 de producciones como *La conquista de Albania* (de A. Ungría), *Akelarre* (de P. Olea) o *Los reporteros* (de I. Aizpuru), el mismo año surge otra vez Uribe con *La muerte de Mikel* para apuntalar el asentamiento de la política autonómica. El balance favorable lo completará Montxo Armendáriz con *Tasio* un año más tarde.

Este auge del sector cinematográfico en la primera mitad de la década sufrirá en el segundo lustro un súbito revés. Aunque la producción se incrementa notablemente y el uso del euskera aumenta, la calidad de las películas merma. Dos títulos no logran salvar del fracaso la segunda mitad de la década: en menor medida *27 horas* (1986) de Montxo Armendáriz, y en mayor la comedia *Tu novia está loca* (1987) de Enrique Urbizu, que marcó un antes y un después en el cine de Euskadi al atreverse a romper con una regla implícita desde la Transición según la cual el cine tenía que mostrar su compromiso con la realidad vasca y no desentenderse ni frivolizar. Como consecuencia de esta reserva, hubo que aguardar hasta ese filme para que se realizara la primera comedia de la historia del cine vasco. Pese a no contar con el apoyo del Gobierno autonómico ni de una parte mayoritaria de la opinión pública, Urbizu logró no solo un éxito de taquilla (el público comenzaba a mostrar signos de hartazgo doctrinal) sino que además prefiguró lo que sería el género estrella del cine vasco de los noventa, la comedia, si atendemos al director vasco que más recauda en conjunto, Álex de la Iglesia, y a la película que en su día tuvo en su haber el honor de convertirse en la más taquillera de la historia del cine español, *Airbag* (1997).

En conclusión, si bien se puede describir (con algún grado de simplificación) la primera mitad de los 80 de éxito y la segunda mitad de crisis (Roldán 2008: 440), en su conjunto el arranque del nuevo cine arroja un balance positivo si consideramos la aceptable calidad media de los treinta y cinco largometrajes (Gubern 1994: 417) y no omitimos la ausencia total previa de una industria.

La década de 1990 trae un paisaje completamente distinto con la aparición de una hornada de nuevos directores que obtienen excelsas recaudaciones en el País Vasco, en el resto de España y también a nivel internacional. Sin embargo, la principal novedad estriba en su postura tajante respecto a su independencia: los principales baluartes, Medem, Bajo Ulloa, Calparsoro y De la Iglesia discrepan en profundidad o directamente niegan la existencia de un cine vasco (lo que determinó el desuso del término) y tampoco se someten a las directrices políticas de las ayudas otorgadas por el PNV, cuya ideología cribaba las subvenciones. Tal era la independencia de estos jóvenes cineastas que la inmensa mayoría de los filmes que alcanzó algún predicamento se realizó fuera del País Vasco sin su patronazgo económico.

2. EL NACIONALISMO CINEMATOGRAFÍCO EN LOS 80 Y 90

Enmarcada la cinematografía vasca en su contexto histórico, a continuación se examinarán sus contenidos en relación a la ideología nacionalista.

Dos tendencias principales siguió el cine vasco desde la Transición hasta los años 90: política e histórica (Jordan 1998: 186). Cine político era sinónimo de ocuparse del terrorismo etarra cuyo tratamiento en las primeras obras se inclinaba ciertamente hacia la apología, incluso la mitificación, como muestran *El proceso de Burgos* (1980) y *La fuga de Segovia*. La primera es un documental que se alinea claramente a favor de la banda terrorista, ya que se limita a registrar los monólogos de los terroristas sin dar cabida a otras voces ni perspectivas. La interpretación de la historia del País Vasco que el film enfatiza es únicamente la de la izquierda "abertzale": Euskadi como un pueblo soberano con instituciones propias que, al menos desde el siglo XIX, ha venido siendo oprimido por la irrupción del sistema político centralista. Dos años después, *La fuga de Segovia* volvió a recibir las mismas acusaciones de simpatía explícita hacia la causa etarra (Zunzunegui 1985: 255), y con criterio bien fundado a tenor del tono épico de la narración, la metáfora del País Vasco como cárcel, o la adopción del punto de vista de los presos tratados como víctimas políticas en vez de terroristas, cuya voz se prioriza, por ejemplo, en la escena de la huelga de hambre de uno de ellos declarada para exigir la independencia y el socialismo. Por último, un hecho revelador: Uribe cortó del montaje final diecisiete minutos que denunciaban la violencia como método de lucha (Barrenetxea 2008: 30).

La apología del nacionalismo radical no se restringe a los inicios de los años 80 sino que perdura al menos hasta 1989. Entonces, *Días de humo* de Antón Eceiza muestra el recibimiento exaltado que una multitud brinda a su idolatrada heroína en la estación, una etarra recién salida de la cárcel. La película "es un claro alegato a favor de la formación de una nación vasca independiente y una denuncia sin paliativos del carácter invasor y extranjero de los elementos españoles o españolistas de Euskadi" (Zamora 2002: 161), palabras que también describen con precisión la soflama que transmite otra película del mismo año, *La blanca paloma* de Juan Miñón, que analizaré más adelante. Con respecto al resto de películas que incluye a ETA, podemos afirmar que o bien la justificaban o bien eran complacientes, pero en ningún caso criticaban su causa, excepción hecha de *Ander y Yul* (1989).

La tendencia histórica recibió lecturas ideologizadas provocadas por el clima tan intensamente politizado de la época, a pesar de haber dedicado mayor atención a tiempos remotos: la Edad Media en *La conquista de Albania*; el s. XVI en *Akelarre*; y el periodo 1872-1876 en *Crónica de la guerra carlista* (1988) de J. M. Tuduri. Solo una película transcurre durante la Guerra Civil –*Lauaxeta* (1987) de José A. Zorrilla– y ninguna durante la época franquista. Dicha atención hacia tiempos más lejanos provocó una búsqueda por parte del nacionalismo de parábolas, símbolos y metáforas cuyos significados se pudieran trasladar paralelos al presente. Por ejemplo, el filme *Akelarre* gira en torno a la represión en el País Vasco de una institución española, la Inquisición, durante la época medieval.

El cine vasco de los 90 pretendió poner temáticamente un punto y aparte con la etapa anterior por medio del repudio de los alegatos nacionalistas. En su lugar, los nuevos directores se propusieron erigir mundos ficcionales propios de gran creatividad (caso incontestable de, al menos, Bajo Ulloa, Medem, Calparsoro y De la Iglesia) en los que caben temas y perspectivas novedosos y alternativos, aunque como se verá, no al margen del conflicto vasco. De golpe, suprimieron, con la complicidad de las audiencias, el ensalzamiento de la idiosincrasia cultural autóctona y la agenda política asociada. Con veinticuatro años, a propósito del estreno de su ópera prima, Bajo Ulloa declaró: "no creo que se me pueda aplicar la etiqueta de cine vasco. El cine es internacional, y lo que he intentado con *Alas de mariposa*, y voy a continuar en las siguientes, es que todo el mundo pueda entenderme. ¡Localismos, fuera!" (Muñoz 1991). Sin embargo, el punto de inflexión resulta solo aparente. Aunque se deshiciere de la vara de medir de las consignas nacionalistas adjuntas a las subvenciones, lo que dejó atrás fue la necesidad de posicionarse y la reivindicación política o cultural. El nacionalismo siguió presente directa o indirectamente en los guiones, el comportamiento de los personajes, la iluminación, la puesta en escena, la elección de los espacios, etc.

En conclusión, si bien en los 80 era casi imposible no abordar el conflicto nacionalista o no ser interpretado bajo su luz, en los 90 este continuó adherido al núcleo de significación tal vez de modo inconsciente. Las siete características que se expondrán a continuación describen cómo el nacionalismo fundamentalmente radical en el País Vasco constituye la piedra de toque para realizar interpretaciones ajustadas a los significados de los filmes.

3. EL CINE VASCO DE LOS OCHENTA Y NOVENTA EN SIETE RASGOS

Más allá de sus géneros y temas, un número considerable de producciones del cine vasco presenta una serie de propiedades comunes muy distintivas y estrechamente interconectadas, que derivan de la ideología nacionalista: intolerancia, violencia, terrorismo, escisión, oscuridad, marginalidad y exilio. Su análisis se acompaña de una breve selección de filmes paradigmáticos.

La primera sería la representación de la intolerancia. La afirmación de la identidad nacionalista implica un dogmatismo que excluye a todas las demás concepciones identitarias no afines. En este sentido, las tramas narran con frecuencia la pugna del individuo disidente que lucha por su libertad contra aquellos que imponen su ideología sectaria. Este conflicto se tematiza en *La muerte de Mikel*, película que junto con su denuncia de la intolerancia, concretamente política y homofóbica (a Mikel se le expulsa de un partido abertzale porque, al ser homosexual, no es "la persona más adecuada" para representar al pueblo vasco), propone un avance en la mentalidad de la sociedad en forma de una apertura a nuevas formas identitarias tanto políticas como sexuales. Por su parte, *Secretos del corazón* (1997), de Montxo Armendáriz, traza un modelo de sociedad vasca castradora bajo la figura de Rosa que con su mentalidad inflexible atenta contra la libertad de los personajes, por ejemplo, su hermana María, quien solo trata de

ser feliz a su manera no tradicional. *Las cartas de Alou*, también de Armendáriz, y *Bwana* (1996), de Uribe, describen una sociedad xenófoba que no está preparada para convivir con el extranjero.

La intransigencia en forma de represión aflora allí donde la democracia falla. La libertad, el diálogo y la deferencia integran pilares democráticos resquebrajados en el País Vasco: "Toda idea distinta viajando en un libro, en una película o en una simple conversación, provoca una espiral de violencia que no se consume hasta el aplastamiento total de esa diferenciación [lo que refleja una] falta de sentido democrático y de respeto al contrario" (Roldán 1999: 296). Este dogmatismo que enfrenta el nosotros a los otros, vistos como los enemigos, encarna uno de los discursos consustanciales a la ideología nacionalista, una suerte de antagonismo que incluye un sofisma de vasquismo mal entendido: si no eres nacionalista, eres antivasco.

Incluso situando a algunos personajes en un espectro intermedio, se toman recurrentemente como referentes valores extremos. El ejemplo más nítido es *La madre muerta* (1993), de Bajo Ulloa, donde Ismael encarna el mal, la violencia sin escrúpulos, mientras que Leire es una niña absolutamente inocente. En un punto intermedio está Maite, víctima de Ismael pero perversa con Leire. En el arranque de *Los años oscuros* (1993), de Arantxa Lazcano, escuchamos unas palabras en *off* de Icíar aludiendo a un tiempo de candidez perdido, una infancia irrecuperable. Icíar ha sido corrompida por un ambiente extremista y coactivo de violencia y represión de su identidad, ejercidas inflexiblemente por su familia y por los otros miembros de la sociedad vasca enemistados con el Estado encarnado en la película por las monjas del colegio católico, todos con posturas inamovibles. Sin necesidad de recurrir a películas en tono de fábula, otras tan dispares entre sí como *Adiós pequeña* (1986), *Las cartas de Alou*, *Lauaxeta*, *Akelarre*, *La comunidad* (2000), *Acción mutante* (1993), *Silencio roto* (2000) o *Vacas* (1992), despliegan una confrontación en algún grado maniqueísta de los personajes, alineados así en dos bandos antagónicos. En su apropiación de lo vasco, el nacionalismo deslegitima y excluye a los discrepantes.

La intransigencia del nacionalismo extremo conduce a la violencia, otro deterioro vital de la democracia y la segunda constante del cine vasco. En la ópera prima de Álex de la Iglesia, *Acción mutante*, contemplamos una radiografía de una sociedad corrompida por las actitudes violentas que engendran terror, núcleo temático reiterado en su siguiente obra *El día de la bestia* (1995), y en las películas de Calparsoro *Pasajes* (1996) y *Asfalto* (2000). *Los años oscuros* narra los efectos físicos y psicológicos que tiene sobre la infancia de Icíar la violencia que recibe por todas partes: en la escuela, en su casa, hasta en la calle. En *La madre muerta* el color rojo omnipresente en las escenas simboliza el peligro constante. La sangre desencadena en Leire el recuerdo de la muerte violenta de su madre que en su día presencié y más tarde se convirtió en un trauma que mutiló sus emociones, su memoria y su capacidad de expresarse a través del lenguaje.

De la violencia pasamos naturalmente a la representación del terrorismo. En el periodo 1977-2000 se rodaron veinticuatro películas que incluían a ETA. Pues bien, en ninguna de ellas se tematiza por completo la perspectiva de las

víctimas. La primera en hacerlo fue *Yoyes* (2000), lo que da cuenta de la evolución de la sociedad vasca hacia una mayor sensibilidad hacia las víctimas. Así, ni películas como *Yoyes* habrían sido posibles en 1979 debido a su incriminación de ETA (por su turbada capacidad de destrucción, incluso de sus propios miembros, vale decir, su cainismo), ni tampoco *El proceso de Burgos* (o *La fuga de Segovia*) se hubieran materializado en el año 2000 por su justificación del terrorismo. *El amor de ahora* (1987) y *Ander y Yul* fueron las pioneras, a finales de los 80, en arrojar visiones no complacientes sobre ETA. Hubo que esperar a los 90 para que a un perfil siquiera ambiguo aplicado a la figura de un terrorista⁴ contestasen rápidamente voces acusatorias de la opinión pública. Suele ser el caso de largometrajes que muestran a los etarras con un perfil neutral, es decir, personajes terroristas despojados de sus señas vascas o con vinculación a ETA arbitraria. Así, Imanol Uribe elude en *Días contados* (1994) la referencia nominal a la banda y su presencia resulta sobre todo un recurso dramático de guion. En *Sé quién eres* (2000) funciona del mismo modo: se alude a un “grupo de ultraizquierda”.

La representación del tema del terrorismo etarra en las pantallas ha provocado siempre gran controversia. El argumento más extendido entre los directores se basa en que prefirieron ignorar el tema por temor a ofender a cualquiera de las partes implicadas, además de las negativas de los actores y actrices a participar en el reparto.⁵ Por su lado, los productores esgrimen la dificultad de encontrar apoyo inversor, junto con la fehaciente baja rentabilidad en taquilla. En relación con esto último, es un hecho que el cine político en España no cuenta con el beneplácito popular. Algunos como Antonio Elorza lo enmarcan dentro de un contexto sociológico más amplio, como una de las consecuencias de la dictadura que, por su larga duración, dejó en la sociedad una fuerte reticencia a involucrarse en política (2000: 11), en lo que coincide con Vicente Verdú (1996). Sin embargo, y aunque es cierto que en España no se cultiva con asiduidad el testimonio político en la gran pantalla, resulta falso que el cine haya dado la espalda al terrorismo vasco, como acertadamente señala De Pablo: “La clave de la cuestión no está tanto en la poca cantidad como en la escasa calidad y hondura de buena parte de esas películas” (2008b).

⁴ Consúltense Torrado y Ródenas para la representación de la figura del terrorista en la pantalla. Según estos autores, desde su primera aparición en 1977 hasta 2008, la descripción de los etarras ha evolucionado desde héroes antifranquistas (los 70 y 80), pasando por individuos marginados y repudiados (los 90), hasta los primeros años del s. XXI donde se les retrata como asesinos, añadiendo una mayor empatía hacia las víctimas y cierta denuncia contra la sociedad vasca por su desidia.

⁵ Alfredo Landa rechazó participar en *Sombras en una batalla* por sus referencias a ETA. Enrique Urbizu no pudo adaptar la novela de Bernardo Atxaga *El hombre solo*, cuyo protagonista es un etarra, porque los actores de su preferencia declinaban los papeles (Malalana 2006: 198). Las televisiones no compraron los derechos televisivos de *El viaje de Arián* porque preferían no involucrarse en temas sobre ETA. Una vez rodada, la película tardó dos años en estrenarse por los recelos de los distribuidores (Carmona 2004: 136). Roldán en su artículo “Una apuesta suicida” documenta las complicaciones en los años 70 y 80 de las películas que tocaban el tema terrorista: desde avisos de bomba en las salas hasta el arresto de los equipos de rodaje (2001: 182-3). La lista completa de largometrajes y documentales sobre ETA en De Pablo (2008a).

Cuarto rasgo: dicho fanatismo de la parte de la sociedad nacionalista que amenaza a la otra, provoca una escisión que se experimenta como conflicto psicológico cuyos portadores son las personas, las familias y la sociedad. Martí-Olivella sostiene que el retrato cinematográfico de los vascos como víctimas de dicha patología nacionalista forma parte esencial del imaginario colectivo y, a continuación, explica la causa: "the lack of a clear 'national' identity is used to demonize Basques as deviants [...] and it is important to note how deeply rooted they are in the Basque imaginary" (2003: 10). Respecto de las familias,⁶ no pocas películas las muestran desmembradas, rasgo transferible metonímicamente al conjunto de la sociedad. La escisión psicológica asoma en la niña protagonista de *Los años oscuros*, como consecuencia de ser víctima de dos autoridades y culturas opuestas: las monjas del colegio que la castigan por hablar euskera y su padre que la reprende por expresarse en castellano. Una división igualmente alienante padece el personaje principal de *La muerte de Mikel* forzado a decidir, en lo que respecta a su homosexualidad, entre ir contra sí mismo o contra los suyos (compañeros de partido, novia y familiares). En *Tierra* (1996), Ángel es un ser esquizofrénico, *id est*, de mente escindida. Yoyes fue una integrante de ETA enfrentada no solo al Estado español sino también a la propia dirección de la banda al cuestionar algunos de los atentados [como hace Yul en *Ander y Yul* o la protagonista de *El viaje de Arián* (2000) de E. Bosch]. Al abandonar la causa terrorista, Yoyes se dividía entre volver a casa con los suyos (gracias a la política de reinserción del Estado, vista como una traición por la banda armada) o permanecer en el exilio. La película homónima explora las divisiones –en su interior, su familia, ETA, etc.–, que apuntan tanto a una alienación individual como a la desunión de la sociedad vasca.

La oscuridad con que se representa la identidad vasca, expresión figurada de un trauma colectivo como consecuencia del enquistamiento del conflicto sociopolítico, constituye el quinto rasgo distintivo: "I know of few other cinematographies that rely so heavily on darkness, as clearly illustrated by the films *Los años oscuros* (1993) by Arantxa Lazcano, *Días de humo* (1989) by Antxon Eceiza, *Todo está oscuro* (1997) by Ana Díez, *A ciegas* (1997) by Daniel Calparsoro" (Martí-Olivella 1999: 205). Joseba Gabilondo traslada esa oscuridad al terreno psicoanalítico para denominarla con el término "uncanny: familiar in its affect and yet frightening" (2002: 270). Los prototipos de la oscuridad serían *Alas de mariposa* (1991) y *La madre muerta*, las dos de Bajo Ulloa. Ambas construyen un cosmos familiar depravado y hermético –fotografiado mediante una luz escasa y encuadres cerrados– poblado por personajes escindidos que ocultan pulsiones oscuras (como el fratricidio). *Ander y Yul* también narra la historia de un fratricidio. A Sara, una mujer que vive de noche y hace dibujos, Ander le pregunta: "¿Por qué pintas todo tan oscuro?".

⁶ La presencia harto frecuente de la familia como unidad rota –en *Asfalto*, *Días de humo*, *Las cartas de Alou*, *La blanca paloma*, *A ciegas* o *Todo está oscuro*– destaca particularmente en *La madre muerta*, cuyo póster promocional es un lienzo que muestra una grieta que lo resquebraja por la mitad, separando a una madre de su hija.

Pero es sin duda *Vacas* la obra concebida con mayor tenebrosidad del cine vasco. Su director caracteriza la comunidad vasca como un valle perturbado por la falsa creencia de que el enemigo es externo: "creo que el peor enemigo de los vascos son los propios vascos. El peor fascismo es interno. [...] Por eso en la película no se ve nunca al enemigo" (Heredero 1997: 570). La oscuridad vuelve a tomar aquí su acepción de falta de visibilidad, al igual que en *La conquista de Albania* donde tampoco se muestra al enemigo. Cillero encuentra en el paroxismo de la visceralidad el origen de esa opacidad: "No hay una explicación realista para las motivaciones de los personajes, sino imágenes y fuerzas irracionales que los impulsan" (1997: 54), panorama angustioso idéntico al submundo de realismo sucio descrito en *Pasajes* o la Colombia de *Todo está oscuro* en que la protagonista se esfuerza por encontrar, en vano, una explicación racional a la violencia.

La penúltima característica, la marginalidad, sobresale por su rotunda presencia que comprende a todos los personajes de *Pasajes* y *Asfalto*, a las brujas de *Akelarre*, los niños mercenarios de *Todo está oscuro*, los drogadictos o camellos de *27 horas...*; junto con otros que sufren exclusión por no participar de las ideas que se les imponen, como Ami (*Alas de mariposa*), Rosa (*Secretos del corazón*) o Lauaxeta (*Lauaxeta*). La selección de los espacios también aparece contaminada por la marginalidad. La acción en no pocas ocasiones se localiza en lugares de segregación como los prostíbulos de la obra de Urbizu *Cachito* (1996), el refugio de Mario (*La blanca paloma*), el caserón, el manicomio y la iglesia abandonados de *La madre muerta*, el arrabal de pobreza y delincuencia de *Todo está oscuro*, o los descampados de *Asfalto*. Lo que Rodríguez aplica a *La madre muerta* en realidad se cumple en todos los espacios citados: "Son los lugares propios de la enfermedad física y mental, de la religión inoperante y obsoleta, de la delincuencia y el abandono, y nos emplazan en situaciones extremas" (2002: 129).

La última característica subraya el tema de otra marginación, el exilio,⁷ planteado como un aislamiento más o menos forzoso, premisa fundamental en la configuración de, entre otras, *Días de humo*, *Golfo de Vizcaya* (1985) de J. Rebollo, *El amor de ahora*, *Vacas*⁸ y *Yoyes*. Este tema enlaza lógicamente con el concepto de hogar en el sentido de lugar de nacimiento al que se está afectivamente unido, sentido muy problemático para los personajes de la sociedad vasca por el clima enajenante de extrañamiento que provocan la intolerancia y las hostilidades violentas. A "hogar", por tanto, le corresponde el término "unheimlich", simultáneamente familiar y perturbador. De donde se sigue que con frecuencia el cine vasco traduzca todo lo anterior en un sentimiento disfuncional

⁷ Según *El infierno vasco* (2008) de Iñaki Arteta, más de doscientos mil vascos se han visto obligados a abandonar Euskadi para "salvar su vida, escapar de la extorsión, del aislamiento social o de las imposiciones nacionalistas".

⁸ Julio Medem: "*Vacas* surge de la sensación que produce vivir en un país muy especial, sometido a una tensión social y política fuerte. Es una relación de amor-odio que es difícil de llevar. [...] Es muy difícil cambiar las cosas y es muy difícil opinar. Es una sociedad más primaria, donde no existe el debate y no se piensa o se piensa poco" (García 1993).

de pertenencia al lugar propio, lo que desestabilizaría el núcleo telúrico de la ideología nacionalista.

En la última sección, me dispongo a realizar un análisis más pormenorizado de dos películas, una de los 80 y otra en de los 90, que me permitirá profundizar en el modo como ambas ponen de manifiesto las siete constantes del nacionalismo extremista que vertebran un conjunto representativo de la cinematografía vasca.

4. *LA BLANCA PALOMA*

En contra de lo que pudiera esperarse, la apología del abertzalismo no se limitó al periodo de la Transición e inicios de la Autonomía, a tenor del discurso que transmite *La blanca paloma*, estrenada en 1989, cuyo director es el mencionado Juan Miñón. En esta película, un matrimonio (Domingo y su esposa) y su hija Rocío, inmigrantes andaluces, regentan un bar en Bilbao y tratan de integrarse en su sociedad. Sin embargo, el grito de protesta de Domingo, “nadie me va a echar de aquí” (Miñón 1989), como reacción al verse acosado por la presión social, pone de manifiesto que su permanencia allí es vista como una intrusión provocadora por parte del nacionalismo radical, al cual pertenece el protagonista, Mario, quien se enamora de Rocío.

Este film sigue el punto de vista de Mario cuya caracterización se perfila desde la primera escena en la que aparece formando parte del terrorismo callejero, arrojando cócteles molotov a la policía española y enfrentándose con ellos a golpes, en una noche oscura en que solo se distinguen las llamas de los disturbios. Significativamente, el resto de las escenas transcurren también en oscuridad o cubiertas por una neblina de polución que contamina el ambiente. Esta iluminación débil y sucia remite figurativamente a la sordidez moral del lugar donde sucede la trama. La película se demora en retratar ampliamente cómo las calles, las pistas de frontón, los bares, talleres clandestinos, etc., están ocupados por el entorno social de apoyo y pertenencia a ETA. La escenificación de la cultura tradicional vasca (los bailes, las fiestas, el frontón, etc.) aparece invariablemente emplazada con el trasfondo de la causa terrorista: rótulos a favor de la independencia, *posters* de HB, carteles de solidaridad con los presos terroristas, pintadas de “Gora ETA”, etc. En este contexto, Mario le dice a Rocío que vivir en el País Vasco es una guerra y luego le pregunta: “Tú, ¿de qué lado estás?”, a lo que ella responde que no está de ningún lado. Entonces, él la corrige puntualizando que aunque no quiera, forma parte de un bando. No existe la neutralidad.

Este extremismo de las posiciones crea antagonismos –“Caín era de Rentería”, afirma un personaje– y reduce el conflicto a un único País Vasco (y a una única España) negando por consiguiente la existencia de cualquier rango intermedio o el reconocimiento de la heterogeneidad dentro de la identidad vasca, como también proclaman *La muerte de Mikel*, *Amor en off* (1992) de Koldo Izaguirre, o *Ander y Yul*. En este sentido, en *La blanca paloma* se desprecian otras posibles identidades vascas que no se ajusten férreamente a los dictados del nacionalismo.

A Mario sus sentimientos le provocan una escisión interior, ya que enamorarse de una "españolita" va en contra de sus convicciones sectarias, y así se lo recuerdan, en forma de amenaza, los otros miembros del nacionalismo radical. Uno de ellos, denigra a Rocío llamándola "facha de mierda". El mismo Mario amedrenta a un negro inmigrante y lo insulta, y más tarde, agredirá a un andaluz, a Domingo, el padre de Rocío, mientras le espeta: "Nosotros tenemos reservado el derecho de admisión". Educado en la xenofobia y el odio hacia el otro, su madre grita "habría que matarlos a todos".

La película exhibe su oposición a la pluralidad también mediante las localizaciones. El bar de los andaluces queda emplazado en un reducto marginal de la ciudad y acoge una clientela de borrachos, inmigrantes, proxenetas y prostitutas. Y todo esto asociado con España por medio de la decoración: toros, flamenco y un póster en la pared que, aunque muestra una fotografía de Andalucía, su título "España" representa metonímicamente el país entero. Pero la verdadera diatriba aparece en la aberración con la que son caracterizados Domingo y Rocío con el fin de enemistarlos con el espectador: el padre y la hija mantienen relaciones sexuales incestuosas. Los besos en la boca, los abrazos excesivamente íntimos y el acto sexual que llevan a cabo en el suelo del bar provocan una fuerte repulsa que se recuerda al final, cuando Mario asesina a los dos prendiéndoles fuego. De este modo, se logra cumplir uno de los propósitos racistas del nacionalismo, a saber, mantener Euskadi pura.

5. SALTO AL VACÍO

Salto al vacío (1995) ejemplifica la discordancia entre la intención expresa del autor de rehuir cuestiones relacionadas con el conflicto nacionalista y el resultado final, infructuoso en este sentido, que presenta adheridos bien visibles los siete rasgos.

El argumento gira en torno a un grupo de jóvenes amigos (tres hombres, Esteban, Toño y Javi, y Álex, una mujer) que delinquen para sobrevivir. Lo primero que llama la atención del espectador es el lenguaje: las palabras no comunican, se pierden en conversaciones banales, en diálogos de sordos o en gritos en los que los personajes subliman sus virilidades o sus valentías cuestionadas. El lenguaje se anula como medio de expresión. Palabras y frases vacías repetidas una y otra vez, a veces seguidas, procedentes del registro oral más inconexo. De hecho, uno de ellos, Javi posee una dicción con frecuencia incomprensible. En la escena final, mientras pasean a solas por un cerro, Álex y Javi, que son quienes precisamente más voluntad demuestran de entenderse entre sí, mantienen el siguiente "diálogo", o más exactamente, intercambio de frases incommunicativas:

ÁLEX. ¿Por qué no te disparó?

JAVI. Tengo negocio entre manos, ¿sabes? Con un poco de suerte pillaré un buen pellizco.

ÁLEX. Ha sido él, ¿verdad?

JAVI. Mi madre tiene un hermano en Brasil que dirige un chiringuito junto al mar. Hablé con él el otro día. Dice que nos puede dar trabajo. (Calparsoro 1995)

Salta a la vista la interpretación de estos elementos en clave del nacionalismo radical y unívoco cuyos agentes mantuvieron posturas violentas e inamovibles para los que la paz solo tenía un precio, el de la independencia.

Otra disfuncionalidad se da también en la concepción de la familia, representada aquí también desmembrada. Si en *La blanca paloma*, lo aberrante era el incesto, aquí Álex introduce el cañón de su pistola en la boca de su padre mientras se convence a sí misma en voz alta de no dispararle. La madre es alcohólica, su padre hiperviolento y su hermano Juancar un yonqui con SIDA. De la familia del resto del grupo de amigos no se sabe nada, excepto Javi cuyo padre desapareció.

Si el microcosmos de la familia corrompida funciona como transfiguración de la sociedad, al concepto de hogar (casa o ciudad de nacimiento) le corresponde un correlato objetivo localizado en la región geográfica vasca. Y en *Salto* es retratada saturada de miseria. Esteban vive en una caravana y las casas de Javi y Álex muestran unas condiciones al límite de los escombros. La mayor parte de los interiores están pintados con una tonalidad verde que transmite podredumbre y descomposición. En cuanto a las periféricas Sestao y Baracaldo (Rodríguez 1997: 137), la cámara conduce al espectador por arrabales pauperizados, espacios marginales (el basurero, el prostíbulo o la nave donde transcurre la pelea de perros) y fachadas de edificios que proyectan el deterioro humano de su interior. El tono realista de las imágenes no impide una estetización sucia y oscurecida de un paisaje degradado física y moralmente.

La índole marginal y enferma de los personajes los sitúa fuera de la homogeneización que prescribe el nacionalismo etnicista. De hecho, las víctimas de ETA no formaban parte de objetivos estratégicos políticos exclusivamente, sino que también fueron asesinados traficantes de droga con el propósito de limpiar (o "curar") el País Vasco. De este modo está tematizado en *Ander y Yul* y así se interpreta aquí el asesinato del enfermo Juancar a manos de un terrorista, aunque no sea señalado como etarra.

El ambiente vital cotidiano que reproduce la película es de angustia permanente, para el que la única solución propuesta es el exilio. Los personajes sufren en todo momento un estado de nerviosismo que fácilmente deriva en actos violentos: se chillan y se golpean a cada instante. Esta tensión también se transmite por medio de la puesta en escena, por ejemplo, encerrando a los personajes en espacios estrechos o con ventanas opacas, o bien a través de planos intermedios cerrados (sin aire en las imágenes), y por último, por medio de la inestabilidad de las imágenes rodadas con el procedimiento de la cámara en mano. El ambiente de asfixia, reforzado por la oscuridad de las escenas nocturnas, provoca que los personajes se cuestionen su identidad. Como en el caso de Álex, a quien Calparsoro encuadra en un plano fijo largo mientras se contempla en el espejo lidiando con su escisión interior. Su desorientación y miseria son tales que se la escenifica caminando por un vertedero, rodeada de basura por todas partes, hablando consigo misma y preguntándose: "¿Qué ostias hago yo entre tanta mierda?".

La violencia como comportamiento naturalizado afecta a los protagonistas y se extiende a la sociedad mediante la metáfora de la lucha de perros. Atrapados en un ring circular, los perros reaccionan instintivamente defendiéndose a dentelladas para sobrevivir. La sociedad que retrata *Salto* se halla en una guerra interna perpetua. Los amigos Esteban, Álex, Toño y Javi constantemente se insultan y se golpean. Tanto los testigos de estas escenas como los asistentes a las peleas de perros conforman una sociedad que asimila la violencia como parte de su experiencia activa o pasiva: o la causa o contribuye mirando para otro lado. El exacerbamiento llega en la escena del asesinato del policía en la que Toño grita: "No es una persona, es una mierda". Esta deshumanización extrema del enemigo conforma un legado social visible en la etopeya de los vascos tal y como se representan también en otras películas como *Pasajes*, *El viaje de Arián*, *Los años oscuros* o *La madre muerta*.

Salto retrata una nación vasca escindida, oscura y presa de una violencia interiorizada que da expresión a un conflicto identitario que desencadena una interacción antagónica con los demás. Todo ello en el marco de un universo moral claustrofóbico de marginalidad y miseria. En la última escena, Javi dilucida la que se plantea como la única solución: exiliarse del País Vasco. Álex está completamente de acuerdo.

6. CONCLUSIÓN

La ideología nacionalista en el País Vasco se degeneró de tal manera que causó un déficit democrático muy grave en su territorio. A una sociedad marcada por el terror, la ausencia de tolerancia, igualdad y libertad, se le negaron los principios más elementales de cualquier democracia sana. El fanatismo nacionalista no solamente infectó la vida diaria y envenenó los círculos de poder. También impuso el imaginario colectivo de la comunidad.

En la década de los 80, el Gobierno Vasco trató de propagar un nacionalismo homogeneizador a través del cine. Aunque no tuvo éxito, sí se insertó, latente, incluso en las conciencias de aquellos autores que lo rechazaban frontalmente en los años noventa, como si fuera un reflejo condicionado. Instalado en el inconsciente colectivo, los siete atributos que he analizado y que emanan del nacionalismo totalitario cristalizan en los guiones, el comportamiento de los personajes, los temas, la iluminación, la selección de los espacios, etc., vertebrando la cinematografía vasca de la democracia a finales del s. xx.

OBRAS CITADAS

- Aizpuru, Iñaki (1983): *Los reporteros*. Cooperativa Leitzarrak.
- Ansola González, Txomin (2014): "De qué escribimos cuando escribimos de cine vasco. Apuntes para un debate". En: <<http://textosred.blogspot.com/2014/02/nuestro-cinema-de-que-escribimos-cuando.html>> [última visita: 17.05.2016].
- Armendáriz, Montxo (1984): *Tasio*. Elías Querejeta P.C.

- (1990): *Las cartas de Alou*. Elías Querejeta P.C.
- (1997): *Secretos del corazón*. Aiete Films S.A.
- (2001): *Silencio roto*. Oria Films S.L.
- Arteta, Iñaki (2008): *El infierno vasco*. Leize Producciones.
- Barrenetxea Marañón, Igor (2008): "La transición y ETA: La fuga de Segovia (1981)", *Quaderns de Cine*, n.º 2, pp. 25-32.
- Basterretxea, Néstor, y Larruquert, Fernando (1968): *Tierra madre*. EKHE.
- Bajo Ulloa, Juanma (1991): *Alas de mariposa*. Gasteizko Zinema.
- (1993): *La madre muerta*. Gasteizko Zinema.
- (1997): *Airbag*. Marea Films.
- Bosch, Eduard (2000): *El viaje de Arián*. Montjuic Entertainment.
- Carmona, Luis Miguel (2004): *El terrorismo y ETA en el cine*. Madrid, Cacitel.
- Calparsoro, Daniel (1995): *Salto al vacío*. Fernando Colomo P.C.S.L.
- (1996): *Pasajes*. El Deseo S.A.
- (1997): *A ciegas*. Star Line Prods.
- (2000): *Asfalto*. José María Lara P.C.
- Calleja, J. M. (2001): *Arriba Euskadi!: La vida diaria en el País Vasco*. Madrid, Espasa.
- Camus, Mario (1993): *Sombras en una batalla*. Cayo Largo Films.
- Cillero Goiriastuena, Javier (1997): "Intertextual elements in Julio Medem's *Vacas*: the portrayal of a rural setting in a postmodern context", *Journal of the Society of Basque Studies in America*, vol. xvii, pp. 35-58.
- Díez, Ana (1989): *Ander y Yul*. Igeldo Zine Produksioak-Igeldo P.C.
- (1997): *Todo está oscuro*. Igeldo Kumunikazioa.
- Eceiza, Anton (1989): *Días de humo*. Bertan Filmeak.
- Elorza, Antonio (2000): "Cine y política", *El País Semanal*, 26 de marzo, p. 11.
- Ferreira, Patricia (2000): *Sé quién eres*. Tornasol Films.
- Gabilondo, Joseba (2002): "Uncanny identity: Violence, Gaze and Desire in Contemporary Basque Cinema". En: Jo Labanyi (ed.): *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, OUP, pp. 262-279.
- García, Rocío (1993): "El País Vasco me produce asfixia y fascinación", *El País*, 20 de abril. Disponible en <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Julio/Medem/Pais/Vasco/produce/asfixia/fascinacion/elpepicul/19930420elpepicul_8/Tes> [última visita: 15.04.2014].
- Gubern, Román (1994): *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra.
- Heredero, Carlos F. (1997): *Espejo de miradas*. Madrid, Fundación Colegio del Rey.
- Iglesia, Álex de la (1993): *Acción mutante*. Ciby, 2000.
- (1995): *El día de la bestia*. Iberoamericana Film.
- (2000): *La comunidad*. Lola Films.
- Izaguirre, Koldo (1992): *Amor en off*. Trenbideko Filmeak.
- Jordan, Barry y Morgan-Tamosunas, Rikki (1998): *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester, Manchester University Press.
- Larruquert, Fernando (1981): *Agur Everest*. Lamia Films.
- (1978): *Euskal Herri-Musika*. Frontera Films Irun.
- Lazcano, Arantxa (1993): *Los años oscuros*. José María Lara P.C.

- Malalana Ureña, Antonio (2006): "ETA y el cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine", *Revista General de Información y Documentación*, vol. 2, n.º 16, pp. 195-216.
- Martí-Olivella, Jaume (1999): "Invisible Otherness: from Migrant Subjects to the Subject of Immigration in Basque Cinema". En: William Douglass (ed.): *Basque Cultural Studies*. Reno, Basque Studies Program, pp. 205-226.
- (2003): *Basque Cinema: An Introduction*. Reno, Center for Basque Studies.
- Mata, Jose Manuel (2005): "Terrorism and Nationalist conflict. The Weakness of Democracy in the Basque Country". En: Sebastian Balfour (ed.): *The Politics of Contemporary Spain*. Londres, Routledge, pp. 81-105.
- Medem, Julio (1991): *Vacas*. Sogetel.
- (1996): *Tierra*. Sogepaq.
- Miñón, Juan (1989): *La blanca paloma*. Laurenfilm, S.A.
- Muñoz, Diego (1991): "Un cuento terrible del cine español", *El País*, 18 de octubre. Disponible en <http://elpais.com/diario/1991/10/18/cultura/687740409_850215.html> [última visita: 17.05.2016].
- "Nacionalismo" (2001): *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. xxii ed.
- "Nationalism" (2009): <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/405644/nationalism>> [última visita: 19.05.2015].
- Olea, Pedro (1983): *Akelarre*. Amboto P.C.
- Pablo, Santiago de (2008a): "El problema de ETA a través del cine: historia, ficción y responsabilidad". En: Miguel de Gonzalo Capellán y Julio Pérez Serrano (eds.): *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 187-209.
- (2008b): "El terrorismo de ETA en las pantallas", *El País*, 23 de octubre. Disponible en <http://www.elpais.com/articulo/opinion/terrorismo/ETA/pantallas/elpepiopi/20081023elpepiopi_11/Tes> [última visita: 17.05.2016].
- Rebollo, Javier (1981): *Siete calles*. St. Lan-Zinema.
- (1985): *Golfo de Vizcaya*. Lan Zinema.
- Río, Ernesto del (1987): *El amor de ahora*. Sendeja Films.
- Rodríguez, María Pilar (1997): "Dark Memories, Tragic Lives: Representations of the Basque Nation in Three Contemporary Films", *Anuario de Cine y Literatura en Español II*, pp. 129-43.
- (2002): *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián, Universidad de Deusto.
- , y Stone, Robert B. (2015): *Cine vasco. una historia política y cultural*. Salamanca, Comunicación social.
- Roldán Larreta, Carlos (1999): *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza.
- (2001): "Una apuesta suicida: ETA en el cine de Euskadi", *Cuadernos de Cinematografía*, n.º 5, pp. 181-205.
- (2008): "El cine vasco en la década de los ochenta: auge y caída de un fenómeno artístico singular", *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n.º 26, pp. 425-440.

- Sojo Gil, Kepa (2008): "Algunos apuntes sobre el concepto de cine vasco y su relación con la Transición", *Quaderns de Cine*, n.º 2 pp. 63-69.
- Sota, Pedro de la (1980): *Sabino Arana*. Bizcaia P.C.
- Taberna, Helena (2000): *Yoyes*. Cipi Cinematografica.
- Torrado Morales, S., y Ródenas Cantero, Gabriel (2009): "La figura del terrorista en el cine español: de la lucha justificada a la cotidianeidad". En: María Piedad Fernández Toledo (coord.): *Rompiendo moldes: discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*. Sevilla/Zamora, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, pp. 160-185.
- Tuduri, J.M. (1988): *Crónica de la guerra carlista*. Zauli Films.
- Ungría, Alfonso (1983): *La conquista de Albania*. Frontera Films Irún.
- Urbizu, Enrique (1987): *Tu novia está loca*. Creativideo.
- (1996): *Cachito*. Aurum Producciones.
- Uribe, Imanol (1980): *El proceso de Burgos*. Irrintzi Zinema.
- (1981): *La fuga de Segovia*. Frontera Films Irún.
- (1984): *La muerte de Mikel*. Aiete Films.
- (1986): *Adiós pequeña*. Travelling Films & TV.
- (1992): "Dejadle respirar al feto". En: *xxx Festival de San Sebastián*, 19 septiembre, pp. 3-4.
- (1994): *Días contados*. Aiete Films.
- (1996): *Bwana*. Aurum Producciones.
- Verdú, Vicente (1996): "La sociedad tolerante", *El País*, 8 de febrero. Disponible en <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/uribe/_imanol/_cineasta/eta/sociedad/tolerante/elpepisoc/19960208elpepisoc_15/Tes> [última visita: 17.05.2016].
- Zamora, Yrés (2002): "El cine vasco o la fatalidad fronteriza". En: Silvia Bermúdez, Antonio Cortijo Ocaña y Timothy McGovern (eds.): *From Stateless Nations to Postnational Spain*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 145-170.
- Zorrilla, J. A. (1987): *Lauaxeta. A los cuatro vientos*. Igeldo Zine Produksioak-Igeldo P.C.
- Zunzunegui Díez, Santos (1985): *El cine del País Vasco*. Vizcaya, Diputación Foral de Vizcaya.